

# Alesso Baldovinetti neu entdeckt

Arne Jörgen Huebscher  
**Alesso Baldovinetti und die  
 Florentiner Malerei  
 der Frührenaissance.**

Münster, Rhema Verlag 2020.  
 868 S., 67 Farbtafeln, 406 s/w Abb.  
 ISBN 978-3-86887-040-4. € 84,00

**E**ine monographische Untersuchung zum florentinischen Renaissancemaler Alesso Baldovinetti, die sich um Grundlagenforschung bemüht, mag angesichts einer heutzutage eher andere theoretische Wege und Fragestellungen beschreitenden Kunstwissenschaft überraschen. Arne Huebscher rückt in seiner Münsteraner Dissertationsschrift einen Florentiner Renaissancekünstler in den Mittelpunkt, der in der kunsthistorischen Forschung bislang kaum eine Rolle gespielt hat. Huebschers vortreffliche Analyse der „fortuna“ – oder besser „sfortuna critica“ –, die er seiner erfreulich schnörkellosen Studie als Einleitung voranstellt, benennt die Hauptgründe dafür. Zum einen war Baldovinetti in eine Zeit hineingeboren, als in Florenz die künstlerischen Entwicklungen rasant voranschritten und er trotz seiner Meriten als Wegbereiter dieser Ereignisse am Ende seiner Karriere mit diesen Innovationen kaum mithalten konnte.

Im Laufe der 1470er Jahre etablierten sich allmählich die neuen Stars der damals unter Lorenzo de' Medici aufstrebenden florentinischen Malerelite aus der Verrocchio-Werkstatt, Botticelli, Perugino, der anfänglich bei Baldovinetti geschulte Ghirlandaio, der ihm später in der Tornabuoni-Kapelle von S. Maria Novella mit einem Porträt die Reverenz erweisen sollte, von Leonardo da Vinci ganz zu schweigen. Wohl kaum ein Zufall, dass Baldovinettis Werkstatt auf andere Disziplinen der Malertätigkeit auswich; nämlich anfangs auf

das Entwerfen von Glasmalereien sowie später auf Intarsien- und Mosaikkunst. Nicht weniger hinderlich für Baldovinettis „fama“ war die Tatsache, dass sein Œuvre, wie Huebscher hervorhebt, nicht unwesentliche Verluste hinnehmen musste und daher äußerst überschaubar ist. Zudem ist ein Großteil seiner Hauptwerke wie z. B. das Wandbild der *Anbetung des Kindes* in der Vorhalle der florentinischen Servitenkirche SS. Maria dell'Annunziata in schlechtem Erhaltungszustand auf uns gekommen. Viele der künstlerischen Innovationen dieser Werke können heute bloß noch erahnt werden. Das zu weiten Teilen *a secco* gemalte Wandbild in der Annunziata wurde immerhin von verschiedenen eher handwerklich ausgerichteten jüngeren Zeitgenossen, wie etwa Domenico di Zanobi, für dessen seriell hergestellte Andachtsbilder rezipiert.

## WERKÜBERBLICK

Die kunsthistorische Literatur zu Baldovinetti ist daher überschaubar. Die Archivforschung brachte sukzessiv neue Einsichten in die Auftragslage zwischen 1449 und 1491, zuerst dank Milanesis Fund von Baldovinettis Rechnungsbuch (1850) und eines weiteren durch Herbert Horne (1903). Eine erste monographische Studie *Alesso Baldovinetti. A critical and historical study* legte 1938 Ruth Wedgwood Kennedy vor, allerdings noch ohne Werkkatalog. Ansonsten stand Baldovinetti bis in die neuere Zeit eher im Mittelpunkt von überschaubaren Einzelstudien.

Kern von Huebschers Arbeit ist die chronologische Untersuchung von Baldovinettis künstlerischer Entwicklung, wobei das Spätwerk gerade einmal auf sieben Seiten abgehandelt wird. Das dürfte wohl, wie die bisherige Kritik und schon Vasari festgestellt hatten, damit zu erklären sein, dass Baldovinettis Malerei zu dieser Zeit außer Mode kam. Teil II des Buches bietet einen eingehend recherchierten, 21 Gemälde, Glasmalereien, Intarsien und Mosaik umfassenden und mit vielen Querverweisen angereicherten Werkkatalog über

300 Seiten. Einzelne der Katalognummern, wie etwa jene zu Baldovinettis Beitrag zum Gesamt-kunstwerk der Grabkapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato al Monte sind so umfangreich und reichhaltig, dass man sie eigentlich im Haupttext erwartet hätte. Mit seinem *catalogue raisonné*, dem ersten zu Baldovinettis Œuvre, hat Huebscher ein lange bestehendes Desideratum vorzüglich eingelöst. Es folgen die Baldovinetti ohne gesicherte Quellengrundlage zugeschriebenen Zeichnungen sowie die verlorenen Werke. Die Rubrik fragwürdiger Werke erscheint dem Rezensenten problematisch, zumal der Leser die photographisch nicht dokumentierten Werke nicht beurteilen kann. Die letzten beiden Kategorien des Katalogs betreffen die bisher inkorrekt Baldovinetti zugewiesenen Werke anderer Maler und Fälschungen. Ein Appendix erfasst alle bisher bekannten Archivalien.

### **PIERO DE' MEDICI ALS AUFTRAGGEBER**

Alesso Baldovinettis Geburtsjahr 1427 markiert einen denkwürdigen Moment in der Entwicklung nicht nur der italienischen Kunst. Kurz vor 1427 starb in Florenz der Hauptvertreter der linear-verspielten Spätgotik, Lorenzo Monaco. Es ist auch das Jahr, in dem Masaccio und Masolino in der Brancacci-Kapelle in S. Maria del Carmine einen Paradigmenwechsel im Hinblick auf die Darstellung von Naturphänomenen vor Augen führten. Zukunftsträchtig war eine Malerei, die mit Lichtwerten operierte, über die sich die Formen und Oberflächen definierten und Szenarien entstehen ließen, welche nach einer perspektivischen Rationalität konstruiert wurden und in ihrer Erscheinung unter raffiniertem Einsatz von Schlagschatten zugleich auch atmosphärische Phänomene vermittelten. In diesem innovativen Kontext entwickelt sich Baldovinettis künstlerische Formation in der Werkstatt des Domenico Veneziano. Für seine Karriere dürfte das enge Vertrauensverhältnis seines Lehrers zu Piero de' Medici „il gottoso“, dem ältesten Sohn Cosimos, förderlich gewesen sein, wie Huebscher darlegt. Die privilegierte Verbindung zu Piero de' Medici war wohl der Ausgangspunkt für Baldovinettis erste bekannte Ge-

mälde, drei Paneele des silbernen Votivschanks in der SS. Annunziata (Florenz, Museo di S. Marco; Kat. 1), die den von Piero bei Fra Angelico in Auftrag gegebenen Zyklus vollenden sollten.

Dieser Auftrag (1451/52) öffnete Baldovinetti die Türen zu den Serviten, für die er im *chiostro de' voti* ihrer Klosterkirche eines seiner Hauptwerke, das von Vasari hochgelobte Fresko der *Geburt Christi* malen sollte. Piero de' Medici Intervention lässt sich auch bei anderen Aufträgen nachweisen, so beim ersten bekannten Großauftrag, der Tafel des Cafaggiolo-Altars (Kat. 4). Dieses große Retabel mit einer *Sacra Conversazione* hatte Piero wohl aus Anlass der Geburt seines Sohnes Giuliano (1453) für die Kapelle seiner Villa in Cafaggiolo in Auftrag gegeben. Wahrscheinlich hatte er auch Anteil an der Auftragsvergabe an Baldovinetti für die Mosaikverkleidung des nördlichen Portals des Baptisteriums (Kat. 2). Während Baldovinetti Domenico Venezianos Idee der *Pittura di Luce* in einem gewissen Maß, jedoch mit einer sich durch sein ganzes Œuvre ziehenden graphischen Grundhaltung, folgte, wirken diese ersten Bilder in der Figureninteraktion eher verhalten. Anders als in den Werken seines Lehrers bilden hier die Akteure, wie Huebscher treffend beobachtet, keine harmonische Einheit in ihrer Interaktion, sondern wirken additiv aneinandergefügt. Dennoch lassen die Landschaftsprospekte sowohl im Täfelchen der *Taufe Christi* als auch der *Transfiguration* mit ihrem weiten Horizont und ihrer Luftperspektive Ansätze erkennen, die auf das Vorbild Domenicos zurückzuführen sind, der seinerseits nach den Vorgaben der in der Sammlung der Medici befindlichen flämischen Werke Van Eycks oder Van der Weydens seine Malerei verfeinerte.

### **ERSTE ERFOLGE IN PISA UND FLORENZ**

Doch Baldovinetti verdankte seinen schnellen Aufstieg zum erfolgreichen Maler der 1460er Jahre nicht allein seinem Talent und der Gunst der Medici, seine Karriere wurde auch durch das Fehlen von verfügbaren erfahrenen Malern in Florenz begünstigt. Zwischen 1455 und 1461 starben mit Fra Angelico (1455), Andrea Castagno (1457) und Domenico Veneziano (1461) drei Schlüsselfiguren

der frühen florentinischen Renaissancemalerei. Filippo Lippi und Benozzo Gozzoli verlagerten ihre Wirkungsstätten in die Toskana, so Lippi nach 1456 nach Prato, später dann nach Spoleto und Gozzoli nach S. Gimignano und Pisa. Nach einem Intermezzo der Zusammenarbeit mit Andrea del Castagno, der in den 1450er Jahren prägend für Baldovinetti war, wurde er 1460, nunmehr selbstständig, beauftragt, das von Arrigo Arrigucci gestiftete Fresko der *Anbetung des Kindes und Verkündigung an die Hirten* in der Vorhalle der SS. Annunziata zu malen, eine Aufgabe, die er bis 1462 ausführte (Kat. 7; Abb. 1). Obwohl dieses Bildthema, wie Huebscher festhält, in Florenz zu den am häufigsten gemalten gehörte, überrascht Baldovinetti hier mit einer völlig eigenständigen und neuen Sicht der Dinge und einer der ersten monumentalen Landschaftsdarstellungen „alla fiamminga“. Szenario ist ein perspektivisch akribisch konstruierter Landschaftsprospekt, vor dem sich die Hauptszene auf einem Felsplateau vor einer an einen geschleiften florentinischen Geschlechterturm erinnernden, mit Efeu bewachsenen Ruine abspielt. Links öffnet sich eine Fernsicht hinunter auf eine weite Ebene, durch die sich in großzügigen Schleifen ein Fluss windet, der vom in Dunst gelegten Gebirgszug in der Ferne herkommt. Dargestellt ist hier nicht die mystische Heilige Nacht, sondern ein morgendliches bukolisches Beisammensein der Heiligen Familie, vereint mit den Hirten und dem am Morgenhimmel um die Krone eines Granatapfelbaums schwirrenden Engelreigen. Baldovinettis Leistung ist nicht allein seine frühe Rezeption einer flämischen Landschaft, sondern seine eigenständige Übersetzung in die italienische Bildtradition. Das Resultat ist eine florentinische *Bukolika*, in einem perspektivisch rational konstruierten Szenario und einer innovativen luftigen Atmosphäre, in der die Anordnung der Akteure zwar klar definiert ist, die einzelnen Figuren sich aber dennoch mit einer unerhörten Leichtigkeit und Zwanglosigkeit artikulieren.

Baldovinetti kann als Vorreiter der Rezeption flämischer Malerei am Hof der Medici betrachtet werden, die dann von seinem Schüler Ghirlandaio sowie von Antonio und Pietro Pollaiuolo, Ver-

rocchio und später Leonardo weitergetrieben wurde. Die Integration der gemalten Büsten der Heiligen drei Könige in die Rahmung des Wandgemäldes, für die Huebscher keine Erklärung fand, mag dadurch begründet sein, dass ein Jahr zuvor Benozzo Gozzoli sich anschickte, im Oratorium des neu erbauten Medici-Palastes an der Via Larga einen Zug der Könige zu malen, der dem Festzug der *Compagnia dei Santi Re Magi* nachempfunden war, welcher auch die Stifterfamilie der Arrigucci angehörte. Diese 1436 von Cosimo de' Medici gegründete oligarchische Bruderschaft mit Sitz in S. Marco unternahm eine alle drei oder fünf Jahre am Tag der Epiphanie stattfindende Selbstfeier mit einem berittenen Festzug, der über die Via Larga am Palazzo Medici vorbei nach S. Marco führte, wo die „confratres“ sich zusammenfanden, um das zu tun, was auf Baldovinettis Fresko verbildlicht ist, nämlich das Jesuskind anzubeten. Dies könnte Huebschers These, wonach auch dieser Auftrag seitens Arrigo Arriguccis indirekt über Piero de' Medicis Vermittlung an Baldovinetti ergangen sei, zusätzlich bekräftigen. Arrigo Arrigucci, der 1453/54 in Pisa das Amt des Konsuls der florentinischen Seefahrt innehatte, führte womöglich auch Baldovinetti in Pisa ein und verhalf ihm 1453 zum Auftrag der Entwürfe für die Bildfenster des Seitenschiffs der Kathedrale (Kat. 3). Die Pisaner Dombauhütte hat Baldovinetti wohl 1461 auch den Auftrag erteilt, die alte Mosaikdekoration im Tympanon über dem südlichen Nebenportal des Pisaner Doms durch einen thronenden *Johannes den Täufer* (Kat. 10; Abb. 2) zu ersetzen. Baldovinetti bezog sich hierbei auf das Mosaik im linken Portaltympanon des Domes, das in den 1320er Jahren von Simone Martini oder Lippo Memmi entworfen worden war. Baldovinettis Täufer mit üppigem Haar- und Bartwuchs scheint sich auch auf die thronenden Apostel und Heiligenfiguren der Seitentafeln von Memmis Altarwerk von S. Paolo a Ripa in Pisa zu beziehen, seine altertümliche Thronarchitektur entspricht einem Typus, wie er um Simone Martini und Lippo Memmi aus Duccios *Maestà* entwickelt wurde. Dieser respektvolle Umgang mit der Pisaner Mosaiktradition verhalf Baldovinetti später verschiedentlich zu Restaurierungsaufträ-



Abb. 1 Alesso Baldovinetti, Anbetung des Kindes und Verkündigung an die Hirten, 1462. Wandgemälde, Mischtechnik, 390 x 488 cm. Florenz, SS. Annunziata, Chostro de' voti (Huebscher, Abb. XX, Kat.-Nr. 7)



gen für schadhafte mittelalterliche Mosaik, wie jene des Florentiner Baptisteriums und S. Miniato al Monte.

### DEUTUNGSVORSCHLAG FÜR DIE DAME IN GELB

Für den Pisaner Auftrag könnte auch der bedeutende Florentiner Diplomat, Humanist und Dichter Matteo Palmieri hilfreich gewesen sein. Auch er gehörte zum engsten Beraterkreis Piero de' Medici und hatte zur Zeit der Auftragsvergabe das Amt eines der fünf *Consoli del Mare* in Pisa inne (hierzu und zum Folgenden vgl. Alessandra Mita Ferraro, *Matteo Palmieri, una biografia intellettuale*, Genova 2005). Über die Person Palmieris wäre vielleicht auch ei-

ne Hypothese zur bis heute nicht geklärten Identität der von Baldovinetti porträtierten blonden jungen Frau in gelbem Kleid in der Londoner National Gallery (Kat. 12; *Abb. 3*) zu formulieren. In der Tradition der florentinischen Porträtkunst der Frührenaissance wird die Porträtierte, wie auch in den beiden sehr ähnlichen Frauenbildnissen des

Abb. 2 Baldovinetti, Johannes der Täufer, 1461–67. Mosaik. Pisa, Dom S. Maria Assunta, Westfassade, rechtes Nebenportal, Dekoration des Portaltympanons (Huebscher, Abb. XXVIII, Kat.-Nr. 10)





**Abb. 3** Baldovinetti, Profilbildnis einer Dame (sog. Dame in Gelb), um 1462–65. Tempera und Öl auf Holz, 62,9 x 40,6 cm. London, National Gallery, Inv. NG 758 (Huebscher, Abb. XXXI, Kat.-Nr. 12)

zeugen und werden auch von Huebscher zu Recht zurückgewiesen. Vor den späteren Porträts der Pollaiuoli, welche die Damen in goldbestickten raffinierten, nach flämischem Vorbild naturalistisch wiedergegebenen Roben erscheinen lassen, nimmt sich das gelbe Kleid von Baldovinettis Porträtierter eher schlicht aus. Einzig der Perlen schmuck im Haar und an der Halskette und die eigenartige Musterrung des mit hellen Punkten übersäten Ärmels ihres gelben Kleides und die dort als Imprese oder heraldische Anspielung erscheinenden, mit zwei

Meisters der Castello-Anbetung im Isabella Stewart Gardner Museum in Boston (A 13) und im Metropolitan Museum in New York (A 100), in scharfem Profil vor einem nicht definierten Farbgrund dargestellt. Die von Fry und anderen postulierte Autorschaft Baldovinettis für das hier zu diskutierende Profilbildnis wurde seit Kennedys Studie nicht mehr in Zweifel gezogen. Ungelöst blieb die Identifikation der Dargestellten, denn die bisher genannten Vorschläge, die junge Frau in Profil mit einer Dame der Familie Soderini oder in neuerer Zeit mit der Urbinatin Francesca degli Stati in Zusammenhang zu bringen, konnten nicht über-

Goldfedern zu in einem Strauß gebundenen drei Palmwedel deuten auf einen gehobenen sozialen Rang.

Es könnte eine Verbindung zu Matteo Palmieri bestehen. Von Haus aus Apotheker, kam dieser schon früh mit der florentinischen Humanistenelite in Kontakt und bekleidete bald als engster Vertrauter der Medici die verschiedensten politischen Ämter. Auf seiner Mission 1455 an den Aragonese Hof in Neapel begann er die Niederschrift seiner *Città di Vita*, einer Dante nachempfundenen Reise durchs Jenseits, die er um 1464 vollendete. Palmieris persönliches illuminiertes Exemplar von





**Abb. 4** Baldovinetti, Verkündigung an Maria, 1466–68. Tempera und Öl auf Holz. Florenz, S. Miniato al Monte, Kapelle des Kardinals von Portugal, Wanddekoration, westliches Wandfeld (Huebscher, Abb. XXXIV, Kat.-Nr. 13)

1472/73 zeigt sein Familienwappen mit zwei Palmwedeln und zwei Löwen auf rotem Grund. Offenbar wurde dieses Wappen später verändert, denn es zeigte auf gelbem Grund zwei Palmfächer. Wenngleich das Motiv der Palmwedel auf dem Ärmel unserer edlen Dame kein Familienwappen im engsten Sinn darstellt und eher symbolische Funktion hat, so wäre es dennoch denkbar, ihre Identität im Umkreis der Familie Palmieris zu verorten. Zwar blieb Palmieri kinderlos, doch sorgte er bereits in jungen Jahren ab 1428 als Ziehvater für die Kinder seines früh verstorbenen Bruders, für den 1421 geborenen Antonio, den zwei Jahre jüngeren Agnolo und die 1425 geborene Margherita. Wie aus den Steuerbüchern und Testamenten Palmieris hervorgeht, lebten diese mittlerweile praktisch adoptierten Nachkommen des Bruders noch 1458 bei ihrem Onkel. Das älteste dieser Ziehkinder, Antonio, wurde dann von

Matteo Palmieri als Haupterbe eingesetzt und erscheint in dessen Steuererklärung von 1469 als mit einer 20 Jahre jüngeren Mona Cecha verheiratet, die ihm 1462/63 einen Sohn geboren hatte. Sein anderer Ziehsohn Agnolo figuriert noch als unverheiratet, während die Nichte Margherita nicht mehr als Teil der von Palmieri unterstützten Familienmitglieder aufgeführt ist, weil sie entweder eine Ehe eingegangen ist oder zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben war. Für die Porträtierte käme in der Zeit um 1460 am ehesten entweder die wohl um 1460–62 als Zwanzigjährige verheiratete Mona



**Abb. 6** Baldovinetti, Hl. Dreifaltigkeit (Pala Gianfigliuzzi), 1470–72. Tempera (und Öl?) auf Holz, 238 x 284 cm. Florenz, Galleria dell'Accademia, Inv. 1890 Nr. 8637 (Huebscher, Abb. XXXVIII, Kat.-Nr. 16.1)

Cecha oder Palmieris Nichte Margherita in Frage. Im Fall der letzteren stünde allerdings ihr Alter in Widerspruch zum Aussehen der hier porträtierten Dame, obwohl im Florentiner Quattrocentoporträt mit dem Alter wie auch mit sonstigen physiognomischen Eigenheiten in der Tradition des Petrarkismus eher idealisierend umgegangen wurde. Das Porträt „alla natura“ nach flämischer Manier findet man dort erst ein Jahrzehnt später. Damit wäre es durchaus denkbar, dass hier mit Matteo Palmieri ein weiterer Gewährsmann Piero de' Medici bei Baldovinetti ein Bild in Auftrag gegeben hätte und eine Verwandte, vermutlich Mona Ce-

cha, porträtieren ließ. Die Palmwedel könnten somit auf den Namen und das Wappen Palmieris anspielen. In diesem Fall müsste die bisher für das Profilbildnis ins Auge gefasste Datierung um 1465 einige Jahre früher, gegen 1462, angesetzt werden.

### DAS SPÄTWERK

Einen weiteren Höhepunkt in seiner Karriere stellt die maßgebliche Mitwirkung an der künstlerischen Ausstattung der Grabkapelle des portugiesischen Kardinals in S. Miniato al Monte (Kat. 13; Abb. 4) dar. In die dortigen Wandmalereien bettete er seine auf sieben Paneele gemalte *Verkündigung*

ein. Baldovinetti bricht hier mit der Bildtradition des Verkündigungsbildes und setzt die Szene nicht ins Innere der herkömmlichen Loggia (vgl. die *Verkündigung* aus S. Giorgio alla Costa, Kat. 6; Abb. 5), sondern nutzt den Kapellenraum selbst als Bildraum für die Verkündigung. Über die Porphyrvetäfelung der den Mittelgrund abschließenden Wand und Sitzbank wurde die Szene optisch als Raumerweiterung konzipiert, wo der marmorne Bischofsstuhl in gleicher Weise in solche Wandpaneelle eingebunden ist. Hierin und auch im



Abb. 5 Baldovinetti, Verkündigung an Maria, 1456–58. Tempera und Öl auf Holz, 167 x 137 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 1890 Nr. 483 (Huebscher, Abb. XIX, Kat.-Nr. 6)



Hinblick auf das Proportionsverhältnis der Figuren zum Ambiente, der Porphyrmauer und den dahinter sichtbaren Zypressen kommt Baldovinetti's *Verkündigung* eine gewisse Vorbildfunktion für Leonardo da Vincis frühe *Verkündigung* für S. Bartolomeo a Monte Oliveto bei Florenz (heute Uffizien; vgl. dazu *fig. 1* im Beitrag Corpataux) zu (vgl. David Alan Brown, *Leonardo da Vinci. Origins of a Genius*, New Haven/London 1998, 83), was auch für das von Huebscher erwähnte Spannungsverhältnis im intimen Dialog zwischen Engel und Jungfrau gilt. Damit hat Baldovinetti zwischen seiner frühen *Verkündigung* aus S. Giorgio alla Costa in Florenz (Kat. 6) und der späteren Interpretation in S. Miniato al Monte in nur zehn Jahren eine beachtliche Entwicklung durchlaufen.

Umso mehr überrascht, dass es ihm später nicht gelungen ist, an diese Errungenschaften anzuknüpfen und das Feld seiner Konkurrenz, den aufstrebenden Brüdern Pollaiuolo und Verrocchios Werkstatt, überlassen und zugleich zusehen musste, wie die neue Künstlergeneration um Botticelli, Filippino Lippi und Ghirlandaio ins Rampenlicht trat. Wie würde Baldovinetti's Beurteilung ausfallen, wären seine Fresken in der Gianfigliuzzi-Kapelle in S. Trinità

(Kat.16.2) nicht fast vollständig verlorengegangen? Während die Figuren der alttestamentlichen Patriarchen, Evangelisten und Kirchenväter in ihrer gravitätischen Erscheinung schon überzeugen, so fehlt dem durchaus innovativen Altarretabel dieser Kapelle (Kat. 16.1; *Abb. 6*) jegliches Maß an Harmonie und konzeptioneller Ausgewogenheit. Im Trend der Zeit liegend und an Piero della Francesca's *Madonna del Parto* in Monterchi anschließend, wo ein von Engeln geöffneter Vorhang den Blick auf die schwangere Muttergottes erlaubt, hat Baldovinetti in seiner *Trinità* die Bühne für die eschatologische Vision der Trinität durch einen weit geöffneten Vorhang freigegeben, der im nächsten Moment wohl wieder fallengelassen wird. Solche Spielereien finden sich auch auf Cosimo Rosselli's frühem Tafelbild der *Heiligen Barbara* für S. Maria dei Servi (1468/69; *Abb. 7*). Im Gegensatz dazu mutet Baldovinetti's Trinität etwas skur-

**Abb. 7** Cosimo Rosselli, Hl. Barbara mit den Hll. Johannes dem Täufer und Matthäus, 1468–69. Tempera auf Holz, 197 x 185 cm. Florenz, Galleria dell'Accademia, Inv. 1890 Nr. 8635 [Galleria dell'Accademia. Guida ufficiale. Tutte le opere, Florenz 2009, S. 33]





ril und überladen an. Aber auch hier überzeugt die gravitatische Figur Gottvaters, welche die konzeptionellen Schwächen überspielt. Auch ein anderes Spätwerk, das 1473 vollendete Gemälde mit der *Verehrung des Sakraments* in S. Ambrogio (Kat. 14) erzeugt wenig Spannung und wirkt in seinem Gesamtkonzept routinemäßig additiv, wenngleich der stark beschädigte Zustand der Tafel zu berücksichtigen ist. Gerade der von Huebscher herangezogene Vergleich mit Pollaiuolos *Marienkrönung* in der Augustinerkirche in S. Gimignano, das sich seiner Meinung nach auf Baldovinettis Bild in S. Ambrogio bezieht, zeigt deutlich, dass die ältere Forschung mit ihrer kritischen Bewertung von Baldovinettis Spätwerk nicht ganz falsch lag. Etwas rückständig nimmt sich auch dessen späte *Kreuzigung* in Budapest (Kat. 19) aus, so dass das von Huebscher nachgezeichnete höchst positive Bild von Baldovinettis künstlerischen Meriten bis 1470 doch etwas relativiert wird.

Der Tod seines Förderers, Piero de' Medici (1469), mag ebenso eine Rolle gespielt haben beim

Kariereknick des Malers wie die Tatsache, dass mit Lorenzo il Magnifico ein Mäzen auftrat, der ein ganz anderes ästhetisches Modell favorisierte. Jedenfalls wuchs damals im Umfeld der in den 1470er Jahre dominierenden Künstlerwerkstätten des Verrocchio und Pollaiuolo eine neue Malergeneration heran, welche die von Baldovinetti eingeleiteten Neuerungen – nicht zuletzt in der Landschaftsmalerei und Lichtführung – zu neuen Ufern führte. Huebschers ausgezeichnete Monographie wird auf Jahre hinaus das unverzichtbare Referenzwerk bleiben – nicht allein zu diesem Künstler, sondern generell zur florentinischen Kunstproduktion am Übergang von der florentinischen Früh- zur Hochrenaissance.

---

**PROF. EM. DR. GAUDENZ FREULER**  
Grütacherstr. 10, CH-8624 Grüt  
gaudenz.freuler@bluewin.ch

## Note sur l'Annonciation de Léonard de Vinci

*Pour Henri Zerner*

**L**e panneau de l'Annonciation des Offices est aujourd'hui généralement considéré comme la première peinture connue du jeune Léonard de Vinci, conçue et exécutée dans l'atelier de Verrocchio vers 1470–74 (*fig. 1*). Il est tout de même important de rappeler que nous manquons de sources textuelles de cette période, tant sur la commande que sur d'autres aspects de l'œuvre. Même Giorgio Vasari ne la mentionne pas. Attribuée pour un temps à Domenico Ghirlandaio, elle fut donnée pour la première fois

à Léonard vers 1867, lorsqu'elle entra dans la collection des Offices. Cette thèse a été longtemps débattue, mais a progressivement trouvé une large acceptation. Outre cette première attribution, il existe un second jalon qui, tangible et visible, lie en permanence l'œuvre au nom de Léonard : en 1907, Sidney Colvin publia un petit dessin de la manche de l'archange Gabriel entourée d'un ruban (*fig. 2*), dessin qui est indubitablement de la main du maître, notamment par les hachures parallèles tracées de la main gauche.

Il a été noté depuis que la boucle du nœud est différente dans le dessin et dans le panneau peint, et l'on a supposé que Léonard n'avait pas réalisé cette esquisse dans l'intention d'exécuter tout ou partie de ce panneau, mais à partir du motif créé par un autre artiste pour ledit panneau. La perti-